



Frontières entre récit et hors récit dans les œuvres narratives de Lope de Vega

Florence Raynie

► To cite this version:

Florence Raynie. Frontières entre récit et hors récit dans les œuvres narratives de Lope de Vega. Les Cahiers de Framespa : e-Storia, 2013, 14, <http://framespa.revues.org/2494>. hal-00949541

HAL Id: hal-00949541

<https://hal.science/hal-00949541>

Submitted on 19 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Florence Raynié

Université de Toulouse II-Le Mirail, FRAMESPA-LEMSO

1. Introduction

Les romans et des nouvelles de Lope de Vega présentent des micro-structures variées qui interrompent le *continuum* narratif¹. Ainsi, la macro-structure englobante du récit est constellée de micro-structures « étrangères » à celui-ci, telles que des contes, des sentences, des réflexions et autant d'autres formes qui apparaissent comme des discours hétérogènes qui viennent perturber la ligne du récit. C'est là un sentiment de lecture qui doit être objectivé car il se heurte à une difficulté inhérente à la matière même du récit. En effet, comme le rappelle Yves Reuter, « le texte du récit est hétérogène, divers et composite, tel un habit d'Arlequin ». Effectivement, tout récit comporte des parties de narration, de description et de discours sans qu'évidemment ces descriptions ou ces discours soient des micro-structures étrangères au fil du récit, c'est-à-dire sans qu'ils soient du hors-récit. Comment alors repérer la frontière entre récit et hors récit ? Comment se fait le décrochement entre le récit et les micro-structures qui viennent l'interrompre et quelles marques textuelles (formelles ou sémantiques) permettent de repérer la frontière entre les micro-structures et le texte englobant ?

Un tel questionnement implique une approche plus théorique qu'analytique puisqu'il s'agit de forger les outils méthodologiques qui permettront d'objectiver des critères pour déterminer la frontière entre la macro-structure narrative du récit et les micro-structures qui viennent la perturber. Nous envisageons donc la question « micro-récits et frontières » dans une perspective élargie en replaçant les micro-récits dans l'ensemble des micro-structures qui viennent interrompre le *continuum* narratif.

1 Nous devons beaucoup pour l'écriture de ces pages à l'ouvrage de Randa Sabry, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 237-253 et à l'article de Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69. Elles reprennent des éléments que nous avons développés dans notre thèse intitulée *Lope de Vega prosateur*.

Nous mènerons cette étude à partir des œuvres narratives de fiction de Lope de Vega : *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *Novelas a Marcia Leonarda*, recueil composé de quatre nouvelles : *Las fortunas de Diana* (1621), *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza*, *Guzmán el Bravo* (1624)².

2. Énoncés

Le critère le plus évident en apparence pour déterminer la frontière entre le récit et le discours perturbant est un critère énonciatif. En effet, si la micro-structure discursive est isolable, c'est parce que ses contours sont délimités et délimitables, étant donné qu'elle n'est pas un énoncé narratif entendu au sens de « discours qui se fixe pour but de raconter en écartant tout ce qui ne relève pas du narratif »³. Par exemple, dans le cas d'une réflexion du narrateur, c'est le passage d'un énoncé narratif à un énoncé discursif qui scelle la perturbation et la rend visible dès la première lecture, grâce à une série de marques textuelles qui indiquent que le narrateur cesse de raconter pour mener un discours. C'est ainsi que la troisième personne du singulier est remplacée par la première (et par la deuxième implicitement), que les temps du passé (passé simple, imparfait et plus-que-parfait) sont abandonnés au profit du présent, du passé composé et du futur et qu'apparaissent des adverbes marquant « l'ici » et « maintenant » comme dans ce passage de *El peregrino en su patria* :

Albergóle entonces en la suya aquel hombre lo mejor que pudo, y refiriéndole sucesos de otros esperaron la mañana. // Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones, tendrán esta historia mía por fábula, y así

2 La première nouvelle (*Las fortunas de Diana*) a été publiée en 1621 dans *La Filomena con otras diversas Rimas, Prosas y Versos*, Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 ; Barcelona, Sebastián de Comellas, 1621. Les trois autres (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza*, *Guzmán el Bravo*) ont été publiées en 1624 dans *La Circe con otras Rimas y Prosas*, Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1624. Les éditions de référence utilisées dans cet article sont les suivantes : *La Arcadia*, édition de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, (Clásicos Castalia); *El peregrino en su patria*, édition de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, (Clásicos Castalia); *Pastores de Belén*, édition de Antonio Carreño, Madrid, PPU, 1991 ; *Novelas a Marcia Leonarda*, édition d'Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

3 Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, p. 55.

es bien que adviertan que hay algunos de quien se entiende que cayeron del ínfimo coro de los ángeles...4.

La question est cependant plus complexe qu'il n'y paraît, et l'évidence de l'exemple que nous avons cité ne doit pas nous dispenser d'expliciter certains points et de soulever quelques problèmes.

Commençons par revenir sur la notion d' « énoncé narratif » : notre corpus étant constitué de romans et de nouvelles, nul ne saurait nier que ce sont des récits, c'est-à-dire des énoncés narratifs ou plus précisément à dominante narrative tels que les évoque Bernard Valette :

Un autre trait semble intrinsèquement lié à la notion de roman, de conte, plus tard de nouvelle : la présence d'un récit d'événements réels ou fictifs. Ce sont ainsi la performance et l'énoncé narratifs qui peuvent être considérés comme les éléments dominants dans la perception originelle du genre⁵.

C'est donc sur ces bases que nous parlons de *continuum* narratif et de discours englobant narratif. Mais, nous ne devons pas manquer de souligner que la nature même du récit fait qu'il n'est pas purement narratif : il intègre fréquemment des énoncés descriptifs, dialogiques et discursifs⁶. Cette hétérogénéité compositionnelle fondamentale, qu'Yves Reuter met en relief de façon imagée en écrivant que « Le texte du récit est hétérogène, divers et composite, tel un habit d'Arlequin »⁷, nous met face à une difficulté qui pourrait mettre en péril notre démonstration. En effet, comment distinguer entre ces éléments hétérogènes constitutivement présents dans le discours narratif, et ces autres éléments, plus fondamentalement hétérogènes encore, que sont les micro-structures qui viennent interrompre le *continuum* narratif. Peut-on d'ailleurs vraiment considérer que toutes les micro-structures dialogiques, descriptives et discursives perturbent le *continuum* narratif ? Sur un plan formel sans doute, puisque passer, par exemple, de la narration au dialogue implique le passage d'une frontière formelle visible⁸.

4 *El peregrino en su patria*, p. 445-446. Nous indiquons par le signe // le passage du narratif au discursif.

5 Bernard Valette, *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992, p. 15.

6 Nous empruntons cette répartition à Gérard Genette « Frontières du récit ».

7 Yves Reuter, *L'analyse de récits*, Paris, Nathan, 2000, p. 82.

8 Nous parlons de dialogue au style direct ; dans le cas du discours indirect, indirect libre et narrativisé, la distance formelle est effacée puisque les propos du personnage se fondent complètement dans la narration : « On parlera d'un simple effet de dominante du récit sur le dialogue dans le cas du discours indirect, indirect libre et narrativisé. Seul le discours direct garde une certaine autonomie. », Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 159.

Mais, dans le fond, il n'en est rien : imaginons, par exemple, un dialogue dans lequel les personnages, par leurs paroles, révèlent leur caractère ou encore les rapports de force qui les lient ; un tel dialogue inséré dans un récit ne saurait être perçu comme perturbateur du *continuum* narratif dans la mesure où il fait avancer l'action.

Par conséquent, le critère d'une frontière énonciative, signant un changement de type d'énoncé (passage du narratif au descriptif, au dialogique ou au discursif) que l'on peut aussi ramener à un changement d'activité (le narrateur ne raconte plus mais décrit, fait parler ou discourt), n'est pas suffisant pour objectiver la perturbation et pour marquer la frontière. Le problème qui se pose donc à nous est celui du repérage objectif : autrement dit comment faire la différence, parmi les énoncés descriptifs, dialogiques et discursifs, entre ceux que nous considérons comme des micro-structures perturbatrices de *continuum* narratif et ceux qui ne le sont pas ?

Arrêtons-nous d'abord sur les énoncés discursifs par lesquels nous avons commencé, car ils représentent le cas le plus simple dans la mesure où, à la différence des dialogues et des descriptions, ils sont tous perturbateurs – ou presque –, comme nous pouvons le montrer en nous appuyant sur les analyses de Gérard Genette. Celui-ci, en effet, met en relief la frontière imperméable qui existe entre le récit et le discours en la faisant remonter à Aristote et Platon pour qui la littérature était forcément représentative (*poiésis* = *mimésis*), ce qui exclut de son champ les discours tenus directement par le poète. Le critique explique :

Ce qu'ont en commun les exclus de la Poétique, c'est que leur œuvre ne consiste pas en l'imitation, par récit ou représentation scénique, d'une action, réelle ou feinte, extérieure à la personne et à la parole du poète, mais simplement en un discours tenu par lui directement et en son propre nom [...]. Il n'y a là aucune représentation, aucune fiction, simplement une parole qui s'investit directement dans le discours de l'œuvre⁹.

Et il ajoute que c'est globalement le même partage que l'on retrouve chez Émile Benveniste¹⁰ lorsqu'il distingue « récit » et « discours » sauf que cet auteur ajoute aussi à cette deuxième catégorie les discours prêtés par le narrateur ou le

9 Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, p. 61-62.

10 Émile Benveniste, « Les relations du temps dans le verbe français » et « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

poète à l'un de ses personnages, lesquels étaient considérés par Aristote comme imitation directe.

Le discours est donc perçu comme une « intrusion » dans le récit car l'un est marqué par la présence du « je » (et par la présence implicite du « tu » auquel il s'adresse), sa situation d'énonciation et sa subjectivité (qui va de pair avec l'emploi de certains temps verbaux qui lui sont réservés), tandis que l'autre, objectif, indépendant de toute situation d'énonciation, semble se raconter lui-même. Le discours est donc comme une sorte de « kyste très facile à reconnaître et à localiser »¹¹ lorsqu'il vient perturber le récit, comme cela est apparu d'ailleurs dans l'exemple que nous avons cité en commençant. Mais, à côté de ces interventions ostentatoires, le discours — ou du moins quelques marques du discours — s'immisce aussi dans le récit, à travers un mot, une expression indiquant la présence et la subjectivité du narrateur, le récit à l'état pur étant très rare :

Le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être », la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame [du récit] un type de parole qui lui est étranger et comme réfractaire¹².

Ce dernier type de discours, microscopique et quasiment invisible, n'est donc pas ressenti comme une perturbation (d'où le « presque » que nous avons glissé lorsque nous avons affirmé que tous les discours sont perturbateurs de *continuum* narratif).

Ceci nous ramène u point de départ et au problème que nous avons feint d'éluder en commençant par étudier le discours : encore une fois, le changement d'activité (passage de la narration au discours) ne suffit pas pour signer la perturbation du *continuum* narratif ; la frontière énonciative apparaît donc comme une condition nécessaire mais pas suffisante. Reposons donc la question, puisque le cas que nous avons considéré comme le plus simple ne nous a guère permis d'avancer dans notre raisonnement : comment faire la différence, parmi les micro-structures discursives, descriptives et dialogiques entre celles qui sont perturbatrices du *continuum* narratif et celles qui ne le sont pas ? Autrement dit,

¹¹ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, p. 66-67.

¹² Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, p. 66-67.

quelle est donc la condition suffisante pour qu'une micro-structure soit perturbatrice de *continuum* narratif ?

3. Genres

Selon nous, la réponse se trouve dans la recherche d'un critère ayant trait au genre, permettant de déterminer la frontière entre le *continuum* narratif et le passage perturbant. Nous employons le terme « genre » au sens large de « genres de discours », suivant la définition de Mikhaïl Bakhtine :

Chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les genres du discours. [...] La richesse et la variété des genres du discours sont infinies car la variété virtuelle de l'activité humaine est inépuisable et chaque sphère de cette activité comporte un répertoire des genres du discours¹³.

L'énoncé discursif est, par exemple, perçu comme perturbateur non pas quand il apparaît sous forme de quelques adjectifs indiquant la subjectivité du narrateur mais bel et bien quand le lecteur l'identifie comme un discours ou une réflexion. De la même façon, l'énoncé dialogique est perturbateur du *continuum* narratif lorsqu'il est perçu comme une conversation sur tel ou tel sujet ou comme un débat.

Discours théoriques, conversations sur tel ou tel sujet, débats, voilà autant de genres du discours¹⁴, aux codifications plus ou moins implicites, qui viennent perturber la linéarité, mais ce ne sont pas les seuls ; parmi eux, on peut aussi citer

13 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984, p. 265. Nous sommes partie des théories de M. Bakhtine (p. 265-308) pour écrire certaines pages de cet article. Cela étant dit, nous devons préciser que nous les avons adaptées à l'objet de notre étude et que nous utilisons certains concepts en les modifiant. Ainsi, M. Bakhtine étudie les genres du discours en les définissant par rapport à la notion d'« énoncé » qu'il présente comme « l'alternance des sujets parlants » marquée par l'achèvement, c'est-à-dire la possibilité de répondre à cet énoncé, qui apparaît comme un « tout », ayant un début et une fin. Ainsi, il considère que le roman est un énoncé au même titre que la réplique d'un dialogue. Nous partons des mêmes critères (alternance, achèvement, « tout ») mais en les utilisant par rapport au lecteur et à sa perception, ce qui nous amène à considérer comme énoncé non pas la réplique d'un dialogue mais un dialogue dans son entier, perçu par le lecteur comme énoncé dialogique, complet, ayant un début et une fin, et auquel il peut répondre, ou du moins, face auquel il peut adopter une « attitude responsive » pour reprendre l'expression de M. Bakhtine (p. 282).

14 Concernant les genres du discours, Mikhaïl Bakhtine fait la différence entre les genres premiers (simples) et les genres seconds (complexes). Ceux-là correspondent à l'échange verbal spontané tandis que ceux-ci – roman, théâtre, discours scientifique, etc. – apparaissent dans un échange culturel plus complexe, surtout écrit, et intègrent, en les transformant, les genres premiers.

des formes qui ont une codification¹⁵ régie par un discours métatextuel et qui sont reconnues comme des genres littéraires ou paralittéraires tels que, par exemple, la sentence ou encore l'*exemplum*, etc.

Tous ces « morceaux » perturbants doivent donc être déterminés, par rapport au *continuum* narratif, non seulement par un critère énonciatif (dans le sens d'énoncé narratif, descriptif, etc.) mais aussi par un critère générique marqué par l'utilisation de codes spécifiques, reconnaissables et utilisables par chacun, dans une culture donnée¹⁶.

Précisons cependant que dans le cas des *exempla*, des contes, des anecdotes et de tous les autres énoncés de cet ordre, ce n'est pas le changement de type d'énoncé qui permet de déterminer la frontière (ce sont des énoncés eux aussi narratifs) mais le changement de genre.

Dans ce rapide tour d'horizon, nous n'avons pas encore évoqué les énoncés descriptifs. Avouons que nous avons pensé un moment ne pas traiter cette question dont la complexité nous a effrayée.

En fait, par rapport à notre recherche des frontières, deux raisons contradictoires en rendent l'étude difficile : d'une part, comme le font remarquer Philippe Hamon et Gérard Genette¹⁷, l'opposition narration/description, accentuée par l'apprentissage scolaire, est très ancrée dans nos consciences, tant et si bien que le lecteur, pressé de connaître la suite de l'histoire, a tôt fait d'isoler le passage descriptif et d'en sauter la lecture. Ainsi, d'une certaine façon, toute description peut être perçue comme perturbatrice du *continuum* narratif, mais

15 Sur cette question de la codification, voir Tzvetan Todorov : « On se doit maintenant de revenir à la question initiale, concernant l'origine systématique des genres. Elle a déjà reçu, en un sens, sa réponse, puisque, on l'a dit, les genres proviennent, comme n'importe quel acte de parole, de la codification des propriétés discursives. Il faudrait donc reformuler ainsi notre question : y a-t-il une quelconque différence entre les genres littéraires et les autres actes de parole ? (...) Trois possibilités peuvent être envisagées, en somme : ou le genre, tel le sonnet, codifie des propriétés discursives comme le ferait n'importe quel acte de parole ; ou le genre coïncide avec un acte de parole qui a aussi une existence non littéraire, ainsi la prière ; ou enfin il dérive d'un acte de parole moyennant un certain nombre de transformations ou d'amplifications : ce serait le cas du roman, à partir de l'action de raconter. Seul ce troisième cas présente en fait une situation nouvelle : dans les deux premiers, le genre n'est en rien différent des autres. Ici, en revanche, on ne part pas directement de propriétés discursives mais d'autres actes de parole déjà constitués ; on va d'un acte simple à un acte complexe », *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 53.

16 Dans une culture donnée, chacun intègre ces codes, ce qui le rend capable non seulement de reconnaître mais aussi d'utiliser à bon escient les genres du discours. C'est ainsi que – pour reprendre un exemple cité par Tzvetan Todorov (p. 23-24) – on n'écrit pas de la même façon une lettre personnelle et un rapport officiel.

17 Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, p. 56 ; Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 39.

évidemment à des degrés divers et difficilement mesurables, d'autant que cette perception est liée à une certaine subjectivité que l'analyse ne nous permet pas de mesurer, faute d'outils. D'autre part, et c'est quelque peu paradoxal, non seulement la narration ne saurait exister sans description mais encore ces deux modes de représentation littéraire sont très proches :

Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommé récit. Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure et somme toute indécise¹⁸.

Cela nous fait donc basculer dans l'extrême opposé et le problème consubstantiel : si la description a tendance à se noyer dans le flux textuel, peut-elle être vraiment perturbatrice du *continuum* narratif et, si c'est le cas, comment déceler ses frontières ?

Philippe Hamon nous met sur une piste en évoquant le procédé de l'*ekphrasis* qu'il définit en ces termes :

[le terme *ekphrasis*] désigne la description littéraire d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction¹⁹,

et qu'il présente comme un moyen permettant que la description se détache du flux narratif.

Rappelons que le genre épидictique, les romans grecs et latins (mais aussi les épopées, ou les périégèses à la Pausanias, etc.), avaient coutume, dans leurs grands morceaux d'*ekphrasis*, d'opérer cette mise en relief en décrivant « au deuxième degré », de surdéterminer leurs procédés descriptifs en décrivant de préférence des objets déjà constitués comme œuvres d'art descriptives, et non pas « directement » la Nature : description de tapisseries figuratives, descriptions de boucliers représentant des scènes diverses, descriptions de peintures murales figuratives, d'*ex-voto* de coupes ciselées, etc. Par ce procédé la description se signale encore plus ostensiblement dans le texte comme description, et signale le texte tout entier comme objet littéraire²⁰.

18 Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, p. 60-61.

19 Philippe Hamon, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

20 Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 65.

Voici donc une frontière on ne peut plus marquée qui circonscrit une œuvre dans l'œuvre, à travers la description d'une œuvre d'art dans une œuvre littéraire. Portant à son comble le « *ut pictura poesis* » horacien, par l'*ekphrasis*, la poésie devient plus que jamais une sorte de peinture : la littérature, avec les codes qui lui sont propres, imite la peinture et même la fait entrer dans son sein ; ainsi, grâce à une espèce de leurre qui nous fait oublier que l'on est toujours dans de la représentation littéraire, un art se trouve inclus dans un autre art : la peinture dans la poésie, et de façon plus générale, les arts plastiques dans les lettres.

Ces descriptions-*ekphrasis* représentent des perturbations évidentes du *continuum* narratif tant leur frontière est visible par rapport au discours englobant. Nous en tenir à elles serait donc une solution très confortable, qui nous permettrait en outre de couvrir une très grande partie des énoncés descriptifs perturbants, dans la mesure où Lope utilise beaucoup ce procédé. Mais ce serait aussi en laisser de côté une petite partie qui pourtant rompt bel et bien la ligne narrative en donnant le sentiment au lecteur d'être de véritables « morceaux ». Jean-Michel Adam écrit à propos de ce type de descriptions : « Pour insérer le descriptif dans le récit, il faut donc opérer une réduction de son statut de "morceau" ». Et il ajoute après avoir cité les propos d'un critique condamnant cette façon de décrire : « Une telle dénonciation du morceau descriptif s'appuie entièrement sur son caractère textuellement hétérogène par rapport au cotexte dans lequel il se trouve inséré »²¹. La difficulté, comme nous l'avons souligné, est que ce caractère hétérogène relève d'une impression de lecture difficile à objectiver par l'analyse. C'est pourquoi nous ne faisons qu'amorcer une approche, plus pour poser le problème que pour apporter des réponses.

4. Univers représentés

Cela nous amène à insister sur le dernier point concernant le marquage des frontières : ces « morceaux », qu'ils soient descriptifs, narratifs, dialogiques ou discursifs, sont aussi délimités, par rapport au *continuum* narratif, par une frontière marquant ce que l'on pourrait appeler un changement d'univers représenté. En effet, d'une façon ou d'une autre, ils nous font pénétrer dans un

21 Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, PUF, 1993, p. 71-72.

univers différent de celui de *continuum* narratif : ils créent un autre univers. Ainsi, dans le cas de l'*ekphrasis*, l'univers représenté dans l'œuvre d'art (tableau, sculpture, etc.) n'est pas celui du discours englobant (autrement dit du récit primaire). Par exemple, dans *Pastores de Belén*, le berger Aminadab, contemporain de la naissance du Christ, observe une toile qui renvoie aux temps décrits dans la Genèse :

*Vio en este tiempo una pintura el pastor, que cubría buena parte del lienzo del aposento. Estaban pintadas en ella de muy grosera mano dos pirámides, cuyas bases eran dos fortísimas peñas, y parecía que tenían su asiento en las entrañas de la tierra. En los lejos que la perspectiva descubría, se veía la primera nave del mundo que sujetó y venció la soberbia de las aguas sin jarcias, velas, aguja, marineros y pilotos, porque la conservaba la voluntad del Cielo, que la defendió y puso después de aquel universal diluvio sobre los montes de Armenia*²².

On peut certes imaginer le cas de figure où l'univers du tableau correspondrait exactement à l'univers du discours englobant (mêmes personnages, même époque, même lieu), dans une espèce de mise en abyme parfaite du récit primaire²³ ; il n'empêche que, dans la plupart des cas, les univers représentés ne sont pas les mêmes : cette frontière est donc déterminée par ce que l'on pourrait appeler un critère diégétique. L'existence de cette frontière est quasiment inhérente dans le cas de l'*ekphrasis* mais aussi du conte, de l'anecdote, de l'*exemplum* et, de façon générale, de toute une série de micro-récits pris en charge par le narrateur ou par les personnages. Prenons le cas, par exemple, du récit fait par le premier ermite de Montserrat dans *El peregrino en su patria*. Ce récit nous fait passer d'un univers diégétique à un autre : du cadre spatio-temporel du récit premier, situant en 1600, à Montserrat, une histoire dont les protagonistes sont trois pèlerins 憫 le héros, Pánfilo, qui est espagnol, un allemand et un flamand 憫 , à celui du récit second dans lequel évoluent une femme, un jeune homme, le démon et la Vierge. Ce cadre spatial est indéterminé («*un monte*», «*una iglesia*») mais, dans tous les cas, lointain par rapport au conteur, c'est-à-dire l'ermite («*aquella tierra*»). Il en va de même pour le cadre temporel dans la mesure où, si aucune date n'est précisée, les auditeurs internes et le lecteur peuvent en déduire

22 *Pastores de Belén*, p. 189.

23 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

que l'histoire racontée s'est passée avant 1545 puisque l'ermite indique qu'il a tiré cette histoire de l'œuvre de Paulo Guirlando²⁴.

C'est la même chose qui se produit — quoique sur un plan différent — pour les réflexions, les discours, etc. : ces micro-structures impliquent un changement d'univers par rapport au discours englobant, c'est-à-dire au *continuum* narratif ; mais cette fois, ce n'est pas un critère diégétique qui permet de déterminer la frontière mais plutôt un critère conceptuel ; le changement d'univers représenté vient en effet du fait que ces morceaux créent un univers idéal dans ce qui était un univers factuel, le passage de la narration à un discours ou à une sentence allant nécessairement de pair avec un certain degré de conceptualisation (passage du particulier au général, de la chose à l'idée, etc.), comme dans cet extrait de *El peregrino en su patria* où le narrateur passe de la narration à une réflexion :

En un lugar que aquellos estranjeros habían estado faltaron de la posada con una moza del huésped algunas joyas, e indiciados los peregrinos alemanes, eran entre otros muchos buscados de la justicia, bien que inocentes, porque con juicio temerario afirmaban que, enamorada de la hermosura del alemán, le había seguido. // Tienen ya las naciones sus epítetos recibidos en el mundo, cuya opinión una vez recibida es imposible perderla. A los escitas llaman crueles ; a los italianos, nobles ; a los franceses religiosos ; a los sicilianos, agudos...²⁵,

ou comme dans ce fragment de *La Arcadia* où il termine sa phrase par une sentence qui apporte une dimension universelle, par la vérité d'ordre général qu'elle comporte :

Dio un espantoso bramido de que por gran espacio se quejaron las selvas y poniéndosele delante al desesperado mozo que, presumiendo su fin, se alegró de velle, le aseguró de lo que deseaba, porque // la muerte es cobarde para los que no la huyen y animosa para los que la temen²⁶.

Nous pouvons préciser que dans le cas des micro-structures discursives relevant du narrateur extra et hétérodiégétique, l'existence de cette frontière — déterminée par un critère conceptuel — entre discours englobant (narration) et

24 Paulus Guilandus, *Tractatus de hereticis et sortilegiis*, Lyon, 1545, fol. XLII-XLIII. Le fait que l'ermite précise que l'histoire qu'il raconte est tirée d'un livre crée une distance supplémentaire entre les deux niveaux diégétiques, qui ressemble assez, finalement, à ce qui se passe dans l'*ekphrasis* : dans les deux cas, il s'agit de dire ce qu'il y a dans une autre œuvre et donc d'introduire un deuxième niveau de représentation.

25 *El peregrino en su patria*, p. 188-189.

26 *La Arcadia*, p. 175.

passage perturbant est inhérente. En revanche, elle ne l'est pas forcément pour les micro-structures discursives et dialogiques relevant des personnages ; ces énoncés n'impliquent pas obligatoirement ce passage de l'univers de la diégèse, des événements, à un univers d'idées, de concepts, ou du moins pas de la même manière. En effet, à la différence des discours du narrateur extradiégétique (prononcés en son propre nom) qui sont nécessairement distants et réflexifs par rapport à la diégèse, les discours des personnages peuvent être soit distants par rapport à la diégèse soit intimement reliés à elle. Autrement dit, les interventions du narrateur extradiégétique ne peuvent que relever du plan des idées pour exister ; celles des personnages peuvent soit relever de ce même plan — le dialogue devient alors « conversation sur » — soit rester ancrées dans la diégèse, dans les événements. Par exemple, un dialogue animé entre deux personnages se disputant les faveurs d'une dame (pensons à la dispute entre Felisardo et Alejandro, sous les fenêtres de Silvia, dans *La desdicha por la honra*²⁷, dont une partie est rapportée au style direct) reste intimement lié aux événements puisque non seulement il indique les relations entre les personnages, mais encore il contribue à la tension dramatique et fait « avancer l'action de 'l'intérieur', selon un principe proche de celui du théâtre », pour reprendre l'expression de Francis Berthelot²⁸. Par conséquent, à la différence des micro-structures discursives relevant du narrateur extra et hétérodiégétique, clairement reconnaissables en tant que passages perturbants, les micro-structures discursives des personnages ne peuvent être considérées comme éléments perturbateurs qu'en fonction de critères de contenu, d'ordre conceptuel.

Cette frontière marquant un changement d'univers représenté — passage d'un univers diégétique à un autre univers diégétique ou bien passage d'un univers factuel (diégétique) à un univers idéal — permet de mettre en évidence la perception qu'a le lecteur du morceau perturbant comme « tout », comme « totalité », en le circonscrivant entre un début (passage à un univers différent de celui du discours englobant) et une fin (retour à l'univers du discours englobant). Cette perception du morceau perturbant comme « tout » tient aussi à l'appartenance de celui-ci à un genre. Parce qu'ils correspondent à la mise en

27 *La desdicha por la honra*, p. 192-194.

28 Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman. Du discours intérieur au dialogue, toutes les questions que pose la représentation romanesque de la parole*, Paris, Nathan, 2001, p. 238.

œuvre de codes dans des énoncés écrits (en ce qui nous concerne), les genres sont reconnaissables et isolables par les lecteurs d'une culture donnée, qu'il s'agisse de genres aux codes explicites — genres littéraires ou paralittéraires, « genres seconds » dans la terminologie de Mikhaïl Bakhtine — ou de genres aux codes implicites — genres du discours premier reversés dans les genres seconds —. Ceci est d'autant plus vrai qu'ils apparaissent comme « une forme type et relativement stable, de structuration d'un tout »²⁹. En moulant les énoncés dans des formes qui les structurent dans leur entier, les genres sont immédiatement reconnaissables et perceptibles comme totalité : « Entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume (la longueur approximative d'un tout discursif), la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin »³⁰.

Enfin, et comme conséquence de ce qui précède, nous pouvons noter l'indépendance de ces morceaux perturbants par rapport au discours englobant. Pensons par exemple à ce passage de *El peregrino en su patria* où un fou fait une longue intervention. Cet énoncé dialogique, au sein d'un contexte narratif, est aussi marqué d'un sceau générique : il s'agit d'une véritable leçon, en l'occurrence une leçon de musique, récitée par le fou. C'est ainsi que s'instaure un jeu entre les questions lapidaires du comte Emilio et les réponses du fou relativement longues, érudites, abstraites et dominées par l'emploi du présent gnomique :

«¿Quién inventó la música?», dijo el conde al estudiante. «Josefo dice que Tubal, nieto de Adán, respondió el loco; aunque otros dan la invención a Mercurio, como Gregorio Giraldo. Filostrato dice que Mercurio se la dio a Orfeo y Orfeo a Anfión; otros la atribuyen a Dionisio, como Eusebio.» «¿En qué se divide la música?» «En teórica y práctica, dijo el loco, según Boecio; o sea en natural y artificial, en celestial y humana. La natural celestial es la que se considera de la armonía de todas las partes del mundo; la humana es la que trata de las proporciones del cuerpo y del alma y de sus partes...»³¹.

Cet échange entre les deux personnages forme un tout parfaitement isolable et autonome dans la mesure où il apparaît, par rapport *au continuum* narratif,

29 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 284.

30 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 285.

31 *El peregrino en su patria*, p. 344.

comme un autre énoncé (dialogique), un autre genre (leçon) et un autre univers (conceptuel).

5. Conclusion

Les lignes qui précèdent nous ont davantage permis de montrer la complexité du sujet que de l'épuiser. Cependant, dans cette ébauche de réflexion théorique, basée sur l'œuvre narrative de Lope, mais qui pourrait être appliquée aux récits d'autres auteurs, nous avons pu entrevoir que la frontière entre le *continuum* narratif et les micro-structures qui viennent l'interrompre — qu'elles soient narratives, descriptives, discursives ou réflexives — est évidente à la lecture mais pose des problèmes quand il s'agit de la marquer en s'appuyant sur des critères objectifs.

En réalité, ces micro-structures sont ceintes par diverses frontières déterminées à partir de critères énonciatifs, génériques, diégétiques et/ou conceptuels. Elles sont perçues par le lecteur comme « tout », comme totalité et forment une unité parfaitement isolable du *continuum*. Ainsi, si elles sont attachées à l'œuvre, si elles en sont une partie intégrante, elles sont aussi capables d'exister indépendamment d'elle, hors d'elle, la frontière étant, dans le cas présent, à la fois synonyme de contact, de lien mais aussi de différenciation, de coupure.